

Originale Handschrift oder restauratorischer Eingriff?

Kaltbemalungsfunde auf den Chorkapellenfenstern des Freiburger Münsters

Petra Ullrich, Sebastian Strobl

Anlass zu Entdeckungen von Kaltmalereien auf den Chorkapellenfenstern war die Modernisierung des Freiburger Augustiner Museums zwischen 2006 und 2010. Die damit einhergehende Aufgabe, den Glasmalereibestand des Museums zu untersuchen und die entsprechenden konservatorischen Eingriffe vorzunehmen, wurde an Prof. Dr. Sebastian Strobl, Professor für Glasmalereirestauration an der Fachhochschule Erfurt, herangetragen und im Rahmen einer Praxissemesterarbeit 2008 umgesetzt. Hinweise zu Kaltmalereien auf den Fenstern gab es bereits durch eine vorangegangene Untersuchung im Jahr 2005. Sensibilisiert durch diesen Hinweis, konnten Ungereimtheiten bezüglich des Zustandes der Felder während der erneuten Begutachtung neu eingeordnet werden.

Im Museum befinden sich die Figurenfelder aus acht Fenstern der Chorkapellen, wobei jedes Einzel Feld das beträchtliche Maß von ca. 1m x 1m besitzt. Die Fenster entstammen der Zeit zwischen 1517–1529 und gehen größtenteils auf Entwürfe von Hans Baldung Grien zurück, die Ausführung oblag der Werkstatt des Hans von Ropstein aus Freiburg.¹

Die Chorkapellenfenster haben sich bis 1883 durchgehend in den Fensteröffnungen des Chorumganges befunden und sind bis 1830 nur kleineren Reparaturen unterzogen worden, über die es in den Archiven kaum Belege gibt. Ab 1830 wurden plötzlich konkrete Maßnahmen dokumentiert, denn unerwartet zur Verfügung stehende, zweckgebundene Geldmittel „zur Verschönerung des Münsters im Gotischen Stil“ hatten auch die Restaurierung der Münsterfenster zur Folge. Von 1820 bis 1824 wurde zunächst die gesamte Verglasung des Langhauses neu arrangiert, um einen geschlossenen Gesamteindruck zu erhalten. 1830 wurden dann die Brüder Andreas und Lorenz Helmle beauftragt, die Hochchorfenster im Münster zu betreuen, wodurch nun auch das Augenmerk auf die desolaten

Fenster der Chorkapellen fiel. Auch hier wurden bis 1866 lediglich Reinigungs- und Reparaturmaßnahmen geleistet, jedoch ab 1869 substanzerstörend „restauriert“. Diese Maßnahmen durch Heinrich Helmle bilden den folgenschwersten Eingriff am Bestand der Chorkapellen. In dieser Phase wurden sämtliche originale Gläser von ihrer Malerei befreit, neu bemalt und erneut gebrannt. Bis 1876 fielen zehn Fenster in fünf Kapellen der „Umrestaurierung“ durch Heinrich Helmle zum Opfer. Erst nach öffentlicher Anprangerung der fragwürdigen Restaurierungsmethoden wurde 1882–1883 die Herausnahme der übrigen Kapellenfenster veranlasst, diese der Schatzkammer übergeben und im Fenster durch Kopien ersetzt. Weitere Kopien fertigte von 1908 bis 1915 die ortsansässige Glasmalereifirma Fritz Geiges an.² Die ausgebauten, ursprünglichen Verglasungen befinden sich heute als Dauerleihgabe im Besitz des Augustiner Museums und sind in Teilen der Öffentlichkeit zugänglich.

Die Fenster sind in der ursprünglichen Einbausituation als „schwebendes“ Bildfenster konzipiert. Die figürliche Gestaltung konzentriert sich auf zwei bis drei Fensterzeilen, die nach oben und unten in blank verglaste Bereiche ausläuft. Der gestalterische Aufbau der figürlichen Darstellung ist bei allen von Hans Baldung entworfenen Fenstern ähnlich. Die Szenerie ist vor einem Landschaftshintergrund arrangiert und wird am oberen Ende von einem Architekturbogen abgeschlossen. Auf diesen tummeln sich Putten, die mit den Gegenständen, die sie in den Händen tragen, Bezug auf die abgebildete Szene nehmen (Abb. 1).

Die Farbigkeit der Verglasungen in den Szenen wird durch in der Masse gefärbtes Glas bzw. durch Überfangglas erzielt. Ausnahmen bilden Gesichter,

1 Becksmann 2010, I, S. 463–520.

2 Parello 2000, S. 65, Abb. 43, 44, und Regest Nr. 108.

einige Gewandteile und die Architekturbaldachine, die auf farblosem Glas gemalt wurden. Die Dekoration ist graphisch gehalten, Plastizität wird durch Schattierungen mittels Schraffuren und Lavuren erreicht. Die Oberflächendekoration besteht aus Schwarzlotkonturen und Braunlotschattierungen auf der Vorderseite sowie unterschiedlichen Farb- und Tiefe gebenden Lasuren auf der Rückseite. Als einziger transparenter Farbauftrag wurde rückseitig Silbergelb angelegt (Abb. 2)

Bei der Malerei handelt es sich um meisterliche Handwerkskunst von hoher Qualität. Allerdings fällt auf, dass die Oberflächendekoration nicht in jedem Fall für die Fernsicht ausgelegt ist. Viele mit sehr großer Detailverliebtheit ausgeführte Einzelheiten erkennt man erst bei unmittelbarer Nahaussicht (Abb. 3). Im Gegensatz dazu steht eine gewisse Unsicherheit im Umgang mit der Dekoration von großen Flächen des Hintergrunds, vor allem der grünen Hügellandschaften (Abb. 4).

Die ursprüngliche Malerei zeigt starke Verluste. Diese rühren von der Korrosion der Malschicht her, die zu Verlusten der Halbtöne durch Verblasen und bei deckend aufgetragenen Konturen zu Mürbezonen und Abplatzungen geführt hat (Abb. 5–7). Im Laufe der Zeit kam es zu den bereits im 19. Jahrhundert erwähnten Schadbildern. 1842 beschreibt Wilhelm Füssli in seinem Reiseführer über die wichtigsten Städte am Rhein zu jedem Fenster im Chorumfang den Umfang der witterungsbedingten Zerstörung. Dabei fallen Worte wie: „grösstenteils abgestorben oder sonst verdorben“; „alle noch verdorbener“; „Sehr verdorben“; „alles nicht zum Besten erhalten“.³

Insgesamt konnten vier Arten von Kaltmalereien identifiziert werden, wovon eine jedoch als grobe Retusche zur Fehlstellenschließung dient und im Folgenden keine weitere Beachtung finden wird.

1. Die erste hier relevante Art der Kaltmalerei ist eine transparente grüne Farbe.

Diese Art von nicht eingebrannten Farbaufträgen ist auf der Dornenkrone des Gekreuzigten sowie auf einigen kleinen Büschen und den Flügeln eines Engels zu finden (Abb. 8–9). Hier ist in besonderem Maße zu vermuten, dass diese zum ursprünglichen Bestand zu zählen sind, da sie sehr gezielt aufgetragen wurden und offenbar bereits bei der Umsetzung durch die Ropsteinwerkstatt geplant waren.

Ein Hinweis auf diese bereits im Vorfeld eingelebte Kaltmalerei liefert das Detail eines Engelsflü-

gels. Ein Flügel ist in grünem Glas zugeschnitten, der andere Flügel in farblosem Glas. Es wurde hier so großer Wert auf eine feine Linienführung und Zeichnung gelegt, dass der Kompromiss zum Einsatz von weniger haltbaren Farben eingegangen wurde, anstatt den Flügel mit Blei abzutrennen (Abb. 10). Reste der Malerei sind auf dem beschriebenen Flügel augenscheinlich nicht vorhanden, aber wahrscheinlich. Laut Analyse aus dem Jahr 2004 handelt es sich bei der grünen Kaltmalerei um das Pigment Grünspan in einem öligen Bindemittel.⁴

Die noch vorhandene grüne Kaltmalerei ist erstaunlich gut erhalten. Im Durchlicht erscheint sie heute eher bräunlich und nicht mehr transparent, was seine Ursache in der Alterung des Materials hat. Verluste sind oft durch mechanische Einwirkungen entstanden, die Haftungsverluste zum Untergrund hervorriefen.

2. Ebenso wahrscheinlich ist es, dass es eine rote transparente Kaltmalerei gab, und zwar um Blutstropfen darzustellen. Reste dieser Malerei sind nicht erhalten, aber es finden sich an entsprechenden Stellen Umrisse, die Blut darstellen sollten. (Abb. 11, 12).

3. Als weitere Art der Kaltmalerei liegt ein bräunlich-orangefarbener Überzug auf.

Der Farbton des Überzuges ist insgesamt etwas rötlicher und warmtoniger als derjenige der ursprünglichen Bemalung und lässt sich dadurch gut identifizieren. Auch ist die Pigmentierung gröber, einzelne Pigmente sind mit bloßem Auge sichtbar und die Oberfläche ist matt (Abb. 13, 14).

Herkunft und Zweck des Überzuges sind unklar. Die ersten Vermutungen nach der Identifizierung dieser Malschichten gingen in Richtung einer ausgleichenden Maßnahme, um Überstrahlungseffekte abzumildern und/oder Malschichtverluste zu retuschieren.

Laut Analysen des Labors der Fachrichtung Konservierung und Restaurierung der FH Erfurt besteht die Kaltbemalung aus einem proteinischen Bindemittel und dem Pigment Eisenoxidrot.⁵

Die Kaltbemalung zeigt starke Verluste hauptsächlich auf Bereichen ohne Glasmalereiuntergrund, also auf ausgestupften Bereichen und Radierungen. Dort fehlt der Halt auf dem zu glatten

3 Zitiert nach Parello 2000, S. 186, Anm. 193.

4 Nawroth 2004/05, S. 30.

5 Ebenda.

Glasträger. Außerdem geht der Verlust von den umgebenden Bleien aus, sodass dies auf größeren Flächen zu Inselbildungen der Kaltmalerei führt. Hier hat sich Feuchtigkeit im H-Profil des unteren Bleies gestaut und ist durch Kapillarkräfte nach oben gekrochen, wo sie dann in der Fläche abgetrocknet ist. Durch stetige Wiederholung dieses Vorgangs hat sich die Farbe gelöst. So ist die Inselbildung auf vielen Scheiben zu erklären (Abb. 14).

Der Verlust der Kaltbemalung lässt die gebrannten Glasmalereien ästhetisch unruhiger und schadhafter wirken, als diese tatsächlich sind. Die Wahrnehmung wird durch übersteigerte Hell-Dunkel-Kontraste ohne Übergänge verfälscht.

Neben dem bloßen Vorhandensein von Kaltfarben gab es widersprüchliche Beobachtungen am Bestand, welche die nachträgliche Vermutung aufkommen ließen, es handele sich um einen gewollten Farbauftrag mit künstlerischer Intention anstatt einer bloßen Abdunkelungsmaßnahme, um Überstrahlungseffekte zu verhindern. Hierfür spricht:

Erstens der mehrschichtige Kaltfarbenauftrag in mehreren Strichlagen, denn anhand der Beobachtungen handelt es sich nicht um einen wahllos aufgetragenen Überzug, sondern um eine sorgsam aufgebraute Malschicht. Als Beispiel können hierfür die diffizile Strichführung der Büsche (Abb. 13) und andererseits der Körper eines Adlers gelten, worauf Strukturen erkennbar sind, die an einen glasmalerisch vertriebenen Farbauftrag erinnern (Abb. 15). Beides sind gezielte Techniken, um einen ebenmäßigen Farbauftrag zu erreichen.

Zweitens zeigt sich ein enormer Unterschied des Erhaltungszustandes zwischen Innen- und Außenseite. Würde der schlechte Zustand der ursprünglichen Malschicht von einer Inkompatibilität, also deutlichen Unterschieden der Schmelzpunkte zwischen Trägerglas und Glasmalfarbe herrühren, hätte sich das sicherlich auch auf den direkt bewitterten Außenseiten gezeigt. Die Lasuren außen sind jedoch sehr gut erhalten, sogar in unteren Bildbereichen in unmittelbarer Nähe von Montageelementen, wo es aufgestaute Nässe gibt. Sogar die Reste der eingebraunten Vorzeichnung konnten der Witterung standhalten (Abb. 16, 17). Es müssen auf der Innenseite besondere Faktoren zu den Malschichtverlusten geführt haben, wozu auch das Aufliegen von Kaltmalerei zählen kann.

Der dritte Widerspruch ist der gute Zustand der grünen Kaltmalerei, der gegen die Theorie von groben Reinigungsmaßnahmen und der Anwesenheit

ständiger Feuchtigkeit stehen muss. Diese fragilen Bereiche wären längst verloren. Zudem zeugen die Felder eher von einer sensiblen Restaurierungspraxis.

Die vierte Beobachtung ist jene, dass der Kaltmalereiauftrag auch über intakten Malschichten zu finden ist (Abb. 19). Die ungebrannte Malerei findet auf dem glatten, unbemalten Glasuntergrund, wie zum Beispiel an Stellen mit Radierungen, Stufungen (vgl. Abb. 19) und auch auf der abgängigen Originalmalschicht, wenig Halt und ging frühzeitig verloren, während die ursprüngliche Malschicht wie ein Haftgrund fungiert. Wäre die Kaltmalerei der Ausgleich für den Verlust, gäbe es heute kaum noch Reste dieser Farbe. Es hat sich jedoch ein großer Anteil der Kaltmalerei erhalten, und zwar auf vielen Bereichen mit intakter Malschicht. Der Auftrag der kalten Malschicht ist daher eher als gestalterischer Akt anzusehen, um eventuell dem Glasgemälde mehr Tiefe und Räumlichkeit zu verleihen.

Wichtig für die zeitliche Eingrenzung der Bemalung ist die Datierung des Bleinetzes. Die Kaltbemalung ist bis unter den Rand der Verbleiung ausgeführt, und zwar sehr sauber und konsequent (Feld 17/M). Das deutet darauf hin, dass die Scheiben bereits im unverbleiten Zustand kalt bemalt wurden. Es gibt Hinweise darauf, dass die Felder der Heimhofer-Kapelle vermutlich ein sehr altes, eventuell sogar das originale Bleinetz aufweisen. Diese Felder tragen auch Kaltmalerei bis unter den Bleirand (Abb. 20).

Über den Sinn und das Alter der orange-braunen Bemalung können nur Vermutungen angestellt werden, denn in den Archiven finden sich keine Hinweise auf die Verwendung eines solchen Überzuges. Von der Restaurierung durch Helmle und Merzweiler in den 1880er-Jahren ist zwar für die Hochchorfenster ein Kaltfarbenauftrag belegt, es wird aber auch von eben diesen beiden Restauratoren die Herausnahme und Verwahrung der Fenster der Blumenegg-Kapelle veranlasst. Betrachtet man diese Felder heute, so ist auch auf diesen der bereits sehr geschädigte orange-braune Überzug zu erkennen.

Also befand sich der Überzug 1883 bereits längere Zeit auf dem Glas und wurde nicht von Helmle und Merzweiler aufgetragen. Dieser Punkt schließt dann natürlich auch den Farbauftrag durch deren Nachfolger Fritz Geiges aus.

Ein gewagter Gedanke könnte sein, dass noch die Mitarbeiter der Ropstein-Werkstatt Änderungen an der Gestaltung vorgenommen haben. Schon bei Parello findet sich eine Bemerkung von Geiges über



Abb. 1. Stifter Jakob Heimhofer und Verena Schmid / Beweinung Christi. Fenster der Heimhofer-Kapelle im Freiburger Münster. Ropstein-Werkstatt nach Entwürfen von Hans Baldung Grien, um 1517.

die Hochchorfenster, wobei dieser allgemein an der Zeichentechnik der Ropstein-Werkstatt bemängelte, sie hätten „viel zu wenig dem hohen Stand der Fenster Rechnung getragen, was vermuth. dem Mangel an Erfahrung in dieser Richtung zugeschrieben werden muss“.⁶



Abb. 2. Beispiel einer gut erhaltenen Malschicht mit Konturen und Schattierungen.

Damit könnte Geiges die Detailverliebtheit gemeint haben, die von Ferne betrachtet kaum mehr oder gar nicht zu erkennen ist.

Ein mögliches Szenario könnte sein, dass nach dem Einbau der Felder dieser Mangel deutlich wurde. Es fiel auf, dass die Details in der Fernsicht nicht zu erkennen waren, jedoch die gestalterisch vernachlässigten Landschaftsscheiben die Darstellung überstrahlten. Eine nachträgliche kalte Retusche wäre denkbar. Kaltmalerei wurde auf den Kapellenfenstern durch die Ropstein-Werkstatt ja schon bewusst eingesetzt, wir erinnern uns an die grüne Glasmalfarbe.

Gegen diese Interpretation spricht allerdings, dass alle erhaltenen Felder der Ropstein-Werkstatt diese Überarbeitung aufweisen. Nach dem Einbau des ersten Fensters hätte der Mangel behoben und alle weiteren Gestaltungen den Gegebenheiten angepasst werden können.

6 Parello 2000, S. 65 und S. 240, Regest Nr. 114.



Abb. 3. Beispiel für Detailverliebtheit: Schwan, Höhe ca. 20 cm.



Abb. 4. Hügelandschaft als flächiger Hintergrund.



Abb. 5. Malschichtschäden.



Abb. 6. Malschichtschäden (Detail).



Abb. 7. Malschichtverluste.



Abb. 8. Grüne Kaltmalerei auf der Dornenkrone.



Abb. 9. Grüne Kaltbemalung auf Buschwerk.



Abb. 10. Weißer Flügel und Flügel aus grünem Hüttenglas.



Abb. 11. Bereich mit ursprünglich roter Kaltmalerei (Blutstropfen).



Abb. 12. Bereich mit ursprünglich roter Kaltmalerei (Blutstropfen).

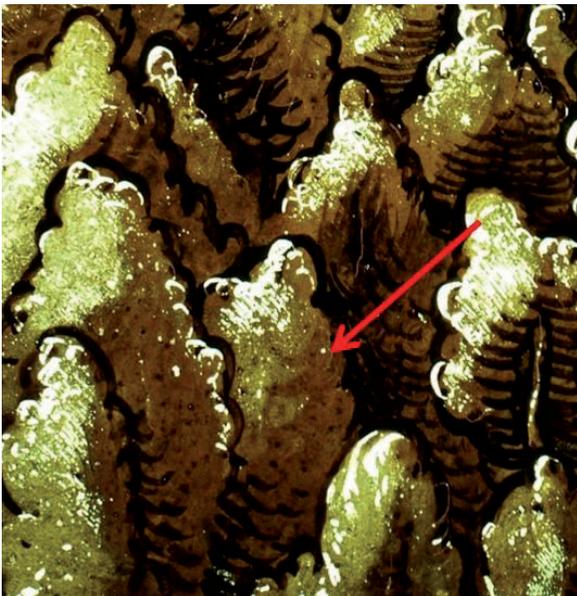


Abb. 14. Inselbildung der orange-braunen Kaltmalerei auf den grünen Gläsern des Hintergrunds.

< Abb. 13. Orange-braune Kaltmalerei in gezielten Strichlagen.



Abb. 15. Spuren ähnlich denen eines glasmalerisch vertriebenen Überzugs (Körper des Johannesadlers).



Abb. 16. Gut erhaltene rückseitige Lasuren.



Abb. 17. Spuren von rückseitigen Vorzeichnungen im Kreuznimbus.



Abb. 18. Kaltmalerei-„Insel“ auf ursprünglich intakter Malschicht, heute schadhaft.



Abb. 19. Abgängige Kaltmalerei über Radierungen der eingebrannten Malschicht.



Abb. 20. Die Kaltmalereien reichen bis unter die Bleistege des ursprünglichen frühneuzeitlichen Bleinetzes.

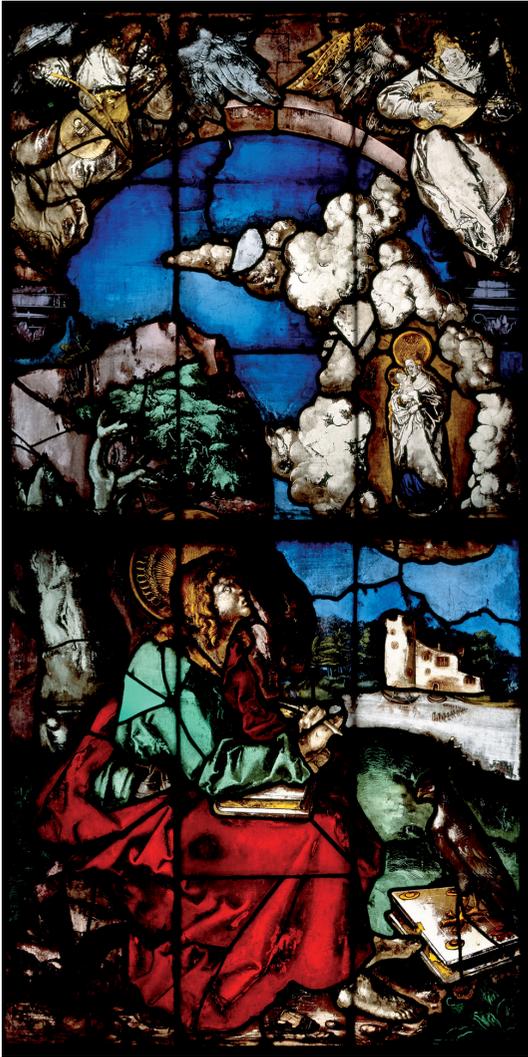


Abb. 21. Johannes der Evangelist auf Patmos. Fenster der Locherer-Kapelle im Freiburger Münster. Ropstein-Werkstatt nach Entwürfen von Hans Baldung Grien, 1520.

Geht man noch einen Schritt weiter, könnte der Farbauftrag auch durch den Künstler Hans Baldung selber ausgeführt worden sein, was durchaus Parallelen zur bis in das 20. Jahrhundert nachweisbaren Praxis hätte. Trotz der Parallelen wäre dies eine sehr gewagte Theorie, doch es wäre wert, darüber nachzudenken. Baldung war es kaum verboten, als herausragender Maler seiner Zeit Verbesserungen an seinen Kunstwerken vorzunehmen. Ob es während der Fertigung der Fenster oder nach Fertigstellung Visitationen durch den Künstler oder Mitarbeiter seiner Werkstatt gab, müsste an anderer Stelle recherchiert werden. Das Vorhandensein des durch Hans Baldung gemalten Hochaltars im Münster könnte ein gewisses Interesse am „Gesamtkunstwerk“ vermuten lassen und nachträgliche Verbesserungen mit einschließen.

Die oben angestellten Überlegungen stützen die Vermutung, dass der Farbauftrag vor 1830 aufgetragen wurde; einige Hinweise geben Anlass, über eine Künstlerretusche zur Entstehungszeit nachzudenken.

Einen weiteren Aspekt für diesen Denkansatz könnte das Schadensbild liefern. Der offensichtlich früh erkennbare Verfall der Scheiben könnte ebenso gut die schadhafte Kaltbemalung mit einschließen. Dem ungeschulten Auge fällt eine Differenzierung zwischen gebrannter und ungebrannter Malerei nicht auf.

Helmle bemerkte bei seinen fragwürdigen Restaurierungsmethoden 1870 bereits, dass *„die Farben verschwinden, sobald man sich daran machen will dieselben zu reinigen“*.⁷

7 Parello 2000, S. 59 und S. 235f., Regest Nr. 76.

Literatur

Becksmann 2010 – Rüdiger Becksmann, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Freiburg im Breisgau* (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland II,2), 2 Bde., Berlin 2010

Nawroth 2004/05 – Katrin Nawroth, *Die Glasmalereien der Dauerausstellung im Augustinermuseum Freiburg. Untersuchung und Maßnahmenkonzeption*, Praxissemesterarbeit /WS 2004-

05, Fachhochschule Erfurt, Fachbereich Konservierung und Restaurierung, Spezialisierung Glasmalereien und Glasfenster

Parello 2000 – Daniel Parello, *Von Helmle bis Geiges. Ein Jahrhundert historistischer Glasmalerei in Freiburg* (Veröffentlichungen aus dem Archiv der Stadt Freiburg im Breisgau 31), Freiburg i. Br. 2000

Abbildungsnachweis

CVMA Deutschland/Freiburg: 1, 21 (Ulrich Engert); Petra Ullrich, Fröstock: 2–20